



Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

6 | 2014

Horizons et dispositifs des arts plastiques des pays du Río de la Plata (XXe siècle)

París, Buenos Aires, México, Milán, Madrid... Migraciones, tránsitos y convergencias para un mapa del arte moderno

Diana B. Wechsler



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/1228>

DOI: 10.4000/artelogie.1228

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Diana B. Wechsler, « París, Buenos Aires, México, Milán, Madrid...Migraciones, tránsitos y convergencias para un mapa del arte moderno », *Artelogie* [En línea], 6 | 2014, Publicado el 24 junio 2014, consultado el 30 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/1228> ; DOI : 10.4000/artelogie.1228

Este documento fue generado automáticamente el 30 abril 2019.

Association ESCAL

París, Buenos Aires, México, Milán, Madrid...Migraciones, tránsitos y convergencias para un mapa del arte moderno

Diana B. Wechsler

Migraciones, un concepto dinámico para una relectura del arte moderno

- 1 Rectángulos armónicos de diferentes tamaños se suceden formando una trama inscripta, a su vez, en un rectángulo mayor. Esta imagen regular es la de la biblioteca de la artista argentina moderna Raquel Forner (1902-1988) que, vista de frente, se asemeja a la grilla de una obra de Mondrian. Allí, conviven todo tipo de libros de orígenes variados. Pesados volúmenes sobre la pintura de grandes maestros del pasado, como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Botticelli o el Greco, junto a otros ejemplares más ligeros, en ediciones rústicas, que representan las voces del debate moderno en momentos en que éste estaba librándose.
- 2 Entre ellos, un libro clave en la configuración de la cultura visual de la época: *Realismo mágico. Post expresionismo* (1925), el extensamente difundido ensayo del crítico alemán Franz Roh que la editorial Revista de Occidente –dirigida por José Ortega y Gasset– tradujo al castellano en 1927. El ejemplar de Forner aparece firmado por ella misma en 1928, antes de su viaje a Europa. Este libro exhibía, ante los ojos de artistas y críticos, uno de los primeros ensayos sobre el horizonte plástico contemporáneo. En él, junto a delimitaciones precisas acerca del arte de la preguerra, se leen definiciones de ciertas nociones clave para comprender la figuración de la primera posguerra: objetividad, abstracción, proyección sentimental, *sur-réalisme*. (ROH, 1927 : p.121-122)
- 3 El pequeño libro de Roh ofrecía una extensa serie de imágenes en donde convivían las sólidas y monumentales figuras de Picasso (*Madre e hijo junto al mar*), Funi (*Mujer*),

Metzinger (*Ecuyère*) o Togores (*Durmiente*); los extraños paisajes de De Chirico (*Paisaje romano*) y Miró (*Posada*); e inquietantes imágenes como el *Autorretrato* de De Chirico junto con *La belle jardinière* y *Les malheurs des immortels*, de Max Ernst. Estas últimas, de una innegable impronta surreal conviviendo entre pinturas metafísicas, figuraciones macizas de tradición clásica y algunas presencias que revelaban cierto primitivismo. Todas ellas constituían la suma de las figuraciones contemporáneas. Algo similar, aunque más acotado, se daba con otro de los libros que ocupaban esta biblioteca moderna: el catálogo de la exposición *Novecento Italiano*, que reunía más de 200 imágenes acompañadas por el texto “curatorial” de Margherita Sarfatti de la muestra llevada a cabo en Buenos Aires en 1930 como parte de una especie de itinerancia extensa y dispersa, iniciada en 1926.

- 4 En otra zona se agrupaban las revistas. Entre las publicadas en Buenos Aires: *Sur*, la revista que Victoria Ocampo comenzó a editar en 1931, y *Conducta*, “Al servicio del pueblo”, editada por el Teatro del Pueblo a partir de 1938, y cuya militancia antifascista fue uno de los rasgos que más fuertemente la definieron. Dos polos de una realidad describen el amplio arco de intereses en coexistencia. Entre las publicadas en el exterior, sobresalen dos conjuntos que colocan a Forner alerta y en sintonía con los movimientos contemporáneos: *Cahiers d'art*, la revista de Cristian Zervos que comenzó a editarse en París a partir de 1926 –que la artista compraba en Buenos Aires ya antes de su viaje a Europa iniciado en 1929–, y la colección completa de la revista surrealista *Minotaure*, publicada también en París en 1933.
- 5 La primera –*Cahiers d' Art*– se encargó, en cada uno de sus números, de registrar las novedades del arte contemporáneo trazando y ajustando sucesivos mapas de la figuración y otras alternativas plásticas de la pintura y la escultura del período de entreguerras (1918-1939). En sus páginas se recreaban las activas presencias de artistas de diferentes orígenes en París: españoles, polacos, rusos, argentinos, franceses, belgas, italianos, todos como parte del movimiento del arte nuevo, todos dando su voz en el debate de la figuración contemporánea.
- 6 La otra revista, *Minotaure*, como sabemos, tuvo un carácter más recortado dentro del mapa del arte moderno. El comité de redacción estaba formado por Breton, Heine y Mabille. En sus páginas, imágenes surrealistas de Europa y América se fundían con experiencias antropológicas: lo surreal se encontraba con la etnografía, el psicoanálisis y el arte del pasado y del presente. A través de los textos de Breton, Éluard, Dalí, Roger Caillois, Teriade y muchos más, el surrealismo y sus líneas de interpretación atravesaban expresiones estéticas de diferentes tiempos y latitudes, integrándose en la matriz surreal. También formó parte de ella el reporte completo de la Misión Dakar-Djibouti, un resultado del surrealismo etnográfico y el *Souvenir du Mexique*, de Bretón, donde México se hacía presente desde una dimensión surreal.
- 7 Varias revistas de otras metrópolis latinoamericanas como la mexicana *Anthropos*, por ejemplo, así como publicaciones sobre arte precolombino, o dedicados a la pintura mural mexicana fueron poblando, a partir de los años 30 esta biblioteca.
- 8 Pero la biblioteca de Forner se presenta aquí –dado que no es un caso aislado– como un indicio que permite mostrar la fuerte circulación de libros, revistas, catálogos, fotografías, noticias y –agreguemos ahora– correspondencias, entre los artistas e intelectuales tanto de las metrópolis centrales como de las de las periferias. Recordemos algo, sobre lo que he transitado en trabajos anteriores (WECHSLER, 2003a), para reforzar esta introducción: dentro de las publicaciones de la época, las revistas fueron espacios de privilegio para los artistas que buscaron mantenerse informados, actualizados, participar

de los debates contemporáneos, a la vez que encontrar señales para una identificación estética. De hecho, estas publicaciones funcionaron como signos de identidad para los grupos emergentes, al tiempo que se convirtieron rápidamente en objetos de culto que los artistas debían conseguir, conservar, compartir, ya que formaban parte de los tramos de aquella red imaginaria que unía a artistas e intelectuales de uno y otro lado del mundo occidental, al menos.

- 9 Estas presencias en esta biblioteca moderna, habilitan la hipótesis de trabajo de este ensayo situada en un concepto (ampliado) de *migración*. Se parte de pensar la modernidad a partir de la tensión dinámica entre espacios, gentes, tiempos y fronteras - materiales y conceptuales- diversas. La modernidad, entonces, ha de delimitarse desde la circulación, los intercambios, las redes, los flujos intensos de *migraciones*, entendidas como movimientos virtuales o reales, según los casos, de gentes, libros, revistas, obras, objetos, ideas que circulan, se apropian y reapropian de formas variadas y asumen en cada espacio una identidad singular sin dejar, a su vez, de retroalimentar en este proceso la dinámica de las producciones y los lenguajes de la modernidad presentes, de distintas maneras, en las metrópolis culturales de las primeras décadas del siglo XX.
- 10 Con estos planteos en el horizonte, este artículo se centrará en las derivas de las tradiciones figurativas de la pintura metafísica, el *retour al ordre* y del surrealismo entre París, Buenos Aires y otras metrópolis modernas a uno y otro lado del Atlántico, durante el período de entre las dos guerras mundiales. Estas marcas temporales señalan, además, el signo de lo político que atravesará los debates y las opciones estéticas inevitablemente.

L' Esprit nouveau y figuraciones de entre guerras

- 11 Así como en la biblioteca de Raquel Forner, antes de su viaje a Europa ya se encontraban varios textos clave del debate moderno, éste se instalaba a uno y otro lado del océano señalando convergencias y apropiaciones diversas. Así, es posible reconocer que la identificación del debate en torno al arte moderno en el espacio artístico de Buenos Aires no está al margen de la problemática internacional que plantea -digámoslo a grandes rasgos- una recuperación de ciertos elementos de la tradición figurativa occidental desde la perspectiva de la experiencia del arte moderno. Partiendo de la premisa de que la modernidad y el arte moderno estallan de manera diferencial -aunque convergente- en la diversidad de espacios culturales y regiones del mundo en donde tienen lugar, lo cual hace muy difícil cualquier tipo de generalización, creo que puede resultar significativa la incorporación de la conferencia de Apollinaire sobre *L' Esprit nouveau*, (1917) ya que sintetiza los puntos de partida de varios aspectos del debate estético de los primeros años de entreguerras. Además resulta especialmente pertinente aquí ya que fuera publicada en *Le Mercure de France* en 1918 y sirvió como leitmotiv para la 1ª Exposición Internacional que se realizó en París en 1925, después de la interrupción del ciclo de Exposiciones debido, entre varios factores, a la 1ª Guerra Mundial¹. Esta exposición dio visibilidad entre otras cosas, al arte de “espíritu nuevo” y sus resonancias alcanzaron a aquellos que pudieron acercarse por estar entonces en París (interesa subrayar aquí los numerosos artistas latinoamericanos que como Antonio Berni, Pablo Curatella Manes, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Alfredo Bigatti por citar sólo algunos de los argentinos), pero también irradió su onda expansiva a través de textos e imágenes más allá de sus propias fronteras, como lo exhibe la biblioteca de Forner, por ejemplo.

- 12 Volviendo a la expresión de Apollinaire, qué definía como “espíritu nuevo”? “L’esprit nouveau est celui du temps même où nous vivons. Un temps fertile en surprises. Les poètes veulent dompter la prophétie, cette ardente cavale que l’on n’a jamais maîtrisée » (APOLLINAIRE, 1918). Un nuevo espíritu que reivindica la capacidad de sorprenderse ante la contemporaneidad, ante las múltiples combinaciones posibles de lo real, destacando por otra parte la emergencia de un arte esencialmente realista,² capaz de recoger aquellos elementos de la tradición que permitan recuperar la forma desde una perspectiva contemporánea, con intenso sentido crítico³. Fialmente, para Apollinaire, Francia es el centro de irradiación de este nuevo espíritu⁴ enemigo del esteticismo, del snobismo que no va a convertirse en una escuela más sino en un movimiento integrador de la tendencia del arte moderno.
- 13 Podemos afirmar que, en los años veinte, el debate estuvo centrado en la problemática de una reubicación en perspectiva histórico-crítica del arte moderno. En este sentido, la exposición internacional que organiza París, (subrayando su vocación de metrópolis del mundo) en 1925 dedicada a las “artes decorativas e industriales modernas”, es una prueba de esta presencia intensa del debate estético, así como un punto de inflexión en donde comienza a advertirse el comienzo del fin de la autonomía artística conquistada años antes. En ella Le Corbusier desarrolla el pabellón de *L’Esprit Nouveau* poniendo en escena tanto el debate por el arte moderno como los límites que el estado comenzaba a ponerle, vayan estos elementos como una referencia necesaria para situarnos en estos años, a lo que es necesario sumar algunas coordenadas acerca de la trama socio-política contemporánea.
- 14 La coyuntura nacional e internacional de los años veinte, que suele calificarse rápidamente como optimista y próspera, se desvanece en el curso de la década para convertirse en los años treinta en “el huevo de la serpiente” incubado al calor del avance de los autoritarismos y los movimientos de resistencia. El triunfo de la Revolución Rusa y su radicalización en los años treinta con el stalinismo, la afirmación del fascismo en Italia y el crecimiento y arraigo del nacionalsocialismo en Alemania hacen que el optimismo de los “años locos” se diluya y que detrás de la ilusión de un giro radical hacia la paz y el bienestar, aparezca una realidad altamente conflictiva, oscura e indomable que desembocará en la Guerra Civil Española primero, y en la Segunda Guerra Mundial luego.
- 15 Dentro de Europa occidental, Francia –dando continuidad a aquella vocación de centro- se presenta hacia 1934 como la representación del socialismo y del Frente Popular. Por su parte América Latina vive desde 1910 un conjunto de modificaciones importantes tomemos dos países como referencia y algunos datos, México y la Argentina. En el primero se desarrolla el proceso de la Revolución Mexicana que tiene ya en la década del veinte su cristalización. En la Argentina se da el despliegue de la primera democracia de masas con la sucesión de gobiernos radicales entre 1916 y 1930 ciclo que se interrumpe por el golpe de estado fruto de la depresión sumada al avance de la derecha, la consolidación del poder del ejército, entre otros factores conduce a la instauración de un sistema de fraude patriótico con gobiernos filofascistas.
- 16 Este esquemático mapa de situación permite retomar ahora la pregunta del comienzo: ¿cuál es en los años treinta el debate en trono al que se organizan los artistas e intelectuales? Cuáles son los problemas y qué es lo que aparece como insoslayable en esta nueva configuración de la realidad? La política aparece en el centro de la escena y se convertirá en el catalizador de la vida intelectual. Los partidos estéticos aparecen ligados al posicionamiento político, ya sea por decisión del artista o por la percepción que de éste

y de su obra tenga el régimen de turno. Frente a las categorías que hasta entonces venían ordenando el mundo del arte - vanguardia, academia, impresionismo, cubismo, arte nuevo, por mencionar sólo aquellos términos más utilizados en nuestro medio- se imponen nuevos elementos organizadores: arte puro, arte propaganda, arte social, realismo socialista, arte fascista, entre las más frecuentes. Estamos ante un nuevo debate. Se impone la tensión arte y política por encima de otras opciones. La autonomía del arte conquistada por los movimientos del siglo XIX y reforzada por las vanguardias históricas, autonomía reciente y frágil para el caso de metrópolis periféricas como Buenos Aires, México o Madrid, comienza a debilitarse. La realidad política inunda todos los espacios y se hace necesario tomar posición ya que incluso la 'neutralidad política' aparece en los años treinta claramente identificada también como una posición tomada.

- 17 Por otra parte, así como la política invade todos los espacios y el de las artes no permanece ajeno, ocurre algo similar con las problemáticas internacionales. Al parecer artistas, escritores, intelectuales no pueden evitar los temas contemporáneos: el curso de la revolución rusa, el de la república española, el del fascismo italiano y el avance del nacionalsocialismo en Alemania, así como la emergencia del frente popular fueron problemas que permearon los textos de las revistas de arte y cultura tanto en áreas centrales como periféricas a lo largo de la década del treinta. Se construyen nuevas miradas sobre la situación nacional desde la consideración de estas perspectivas internacionales. Y lo que aquí interesa subrayar, aparecen insistentemente reflexiones acerca del lugar y la función del arte, del artista, de la cultura, del intelectual ante el nuevo desafío contemporáneo. Señalemos, que la rápida transferencia e interacción entre los intelectuales y los artistas de las metrópolis centrales y los de las metrópolis periféricas ya observada en la década del veinte, se acentuó al calor de las redes políticas y dio al movimiento cultural de los años treinta su integración a pesar de la diversidad de situaciones regionales.
- 18 El intenso intercambio operado entre finales de los veinte y a comienzos de los treinta se agiliza aún más en los tiempos del *Frente Popular*. Pero agreguemos que estos nuevos lazos de identidad no se operan sólo entre los artistas e intelectuales de izquierda, sino que también se producen entre aquellos que simpatizan con la reacción y con los regímenes fascistas.
- 19 El debate toma este giro político, y pensando en Buenos Aires como una metrópolis cultural entre otras metrópolis modernas, el eje ya no será vanguardia/tradición, sino arte puro/arte propaganda, habrá entonces que preguntarse de qué manera y con qué rasgos distintivos se produce este viraje y lo que aquí me interesa preguntarme ahora: cómo se expresa esto a nivel de las representaciones visuales. De qué manera las imágenes se presentan articuladas con la política y cómo pensarlas, para aportar desde ellas otras lecturas del período y no sólo unas líneas más al debate histórico-político ya instalado en la historiografía contemporánea. Finalmente interesa recorrer con las situaciones planteadas, cómo se delimitan a través de estas representaciones los términos "estetización de la política" y "politización del arte".

Realismos en la mira

- 20 Exposiciones individuales y colectivas, de artistas argentinos, latinoamericanos o europeos circularon dentro de un proceso de creciente internacionalización de la cultura moderna que se intensificó entre los años veinte y treinta por salas, museos, galerías y

colecciones de diferentes ciudades: desde París a Berlín, de Venecia a Madrid, de Zurich a Nueva York, de Milán a Buenos Aires, de Londres a San Pablo, por mencionar sólo algunas vías posibles. Las presencias de artistas y obras a uno y otro lado del océano Atlántico, las migraciones reales o virtuales, deseadas o forzadas, de todos ellos, constituyen un espacio rico en intercambios, contaminaciones, apropiaciones y resignificaciones que son los indicios que conforman el material de este trabajo. Todo este conjunto de migraciones de distinto orden, constituyó un repertorio de imágenes que habrían conformado lo que podría definirse como la cultura visual de la época: teñida por las tensiones entre los realismos y lo surreal.

- 21 Analicemos, por ejemplo la situación en Buenos Aires, a través de un muestreo significativo que de cuenta de la presencia de la obra de Pablo Picasso, del Muralismo Mexicano y de la Pintura del Novecento Italiano, tres planteos plásticos con los que operaron los artistas de la región.

Picasso, Siqueiros y la circulación de otras versiones de los realismos

- 22 Sobre los últimos meses de 1934, la Galería Müller de Buenos Aires inauguraba una muestra antológica de Pablo Picasso. Se presentaron 76 obras de diferentes períodos: desde las primeras etapas –*Los amantes* de 1905– pasando por las cubistas hasta aquellas que como *Tres mujeres en la fuente* (1921) y *Bañistas* (1926), eran modelos de un tipo de realismo dentro del repertorio variado de la recuperación de la figuración naturalista de la primera posguerra. No era la primera vez que se veía obra de este artista en la ciudad, aunque tal vez esta fue la ocasión en que alcanzó más resonancia.
- 23 “Picasso la firma más cotizada del mundo”(EIRIZ MAGLIONE, 1934). Varias notas de prensa pusieron el acento en el éxito de mercado del artista español. Entre tanto, la publicación de izquierda *Nueva Revista*, que contó con las colaboraciones de numerosos escritores ⁵ aprovechó la presencia imponente de esta muestra en Buenos Aires para plantear en el ensayo “Qué le debemos al cubismo?”(BERNI, 1935) el problema del arte burgués.
- 24 Esta nota sitúa el análisis artístico en el terreno del materialismo histórico: “entre el arte y la economía existe una relación causal, pero no mecánica sino dialéctica”(BERNI, 1935). A partir de estas consideraciones el cubismo es pensado en términos plásticos como una reacción frente al impresionismo a la vez que como una pieza dentro de un proceso que era leído –desde la perspectiva de estos sectores– como la crisis del capitalismo. Sin embargo, rescatan del cubismo una enseñanza: “una herencia técnica que supera los límites mismos de la sociedad que la ha producido y que ofrece a los artistas revolucionarios los elementos para un arte donde su contenido corresponda a la clase históricamente heredera y negadora a la vez del capitalismo, a la clase proletaria, la única que puede dar a la plástica un contenido verdadero, haciendo del arte algo concreto y vivo”(BERNI, 1935). Este análisis concluye con el impacto que la obra de Picasso tuvo sobre los pintores mexicanos Rivera y Siqueiros, “que aparecen como expresión de las luchas agrarias y antiimperialistas”. El texto cierra afirmando la necesidad de llevar a cabo un proceso coordinado en la formación de los artistas que articule el estudio de la obra de Picasso con la “conciencia revolucionaria de clase”, ya que la obra del pintor proletario deberá ser “un ariete en el ataque al poder de los terratenientes y capitalistas”(BERNI, 1935).

- 25 En ese mismo número de *Nueva Revista* el problema del arte y las masas está presente en “Siqueiros y el arte de masas”, nota firmada por Antonio Berni. Durante 1933 el mexicano había estado en Buenos Aires. Polémicas conferencias, una exposición en Amigos del Arte, las colaboraciones en el diario *Crítica* y el nucleamiento de un grupo de artistas para desarrollar un proyecto mural son las marcas que distinguieron el sitio sonoro y de alta visibilidad que rápidamente construyó este artista en nuestro medio (PACHECO, 1996) (WECHSLER, 1999) (WECHSLER, 2001) Siqueiros se había revelado ante el público porteño como “un espíritu innovador dentro del renacimiento mexicano”. Su “gran concepción social” aparece exaltada con la inclusión de citas de Sergei Einsenstein, quien señala, entre las capacidades del mexicano, la “síntesis entre la concepción de las masas y su representación percibida individualmente” y de los comentarios de los “críticos más renombrados” que ofrecen al lector una medida del “valor” y el “éxito mundial que ha alcanzado” el pintor mejicano, como consignaba el diario *Critica* el 28 de enero de 1933.
- 26 La presencia de este artista militante de la revolución social contribuyó en la conversión del espacio artístico en un verdadero campo de batalla que llevó a medios como el diario *Crítica*, a exaltar el conflicto presentando títulos de barricada del tipo : “Los reaccionarios perdieron anoche una batalla verbal frente a Siqueiros” o “Los enemigos del arte han prohibido la tercera conferencia del profesor Siqueiros”. Entre tanto esta saga contribuyó además a instalar con fuerza la polémica arte y política dentro del proyecto moderno en Buenos Aires. Este debate, en sus diversas formas de “arte puro - arte propaganda”, tal como apareció en aquel año de 1933 en la revista *Contra*, o bien arte burgués o arte para las masas, como se lee tanto en el texto ya comentado sobre el legado del cubismo como en el mencionado escrito de Berni de 1935, por mencionar sólo dos ejemplos.
- 27 Berni retoma en ese texto algunos de los argumentos que planteara en su *Nuevo realismo* respecto de la pintura de caballete como expresión paradigmática del arte burgués. Además refuerza los términos de su polémica con Siqueiros al revisar las proyecciones del muralismo mexicano y la acción del Sindicato Revolucionario de pintores que, superado el primer tiempo de expansión del proyecto mural y de formación de los artistas, había terminado cediendo ante las estrategias del capitalismo por su funcionamiento corporativo. Al fin y al cabo, concluye Berni, Rivera en los Estados Unidos había pintado en los muros de las universidades, baluartes de la burguesía. Si bien Berni reconoce en el muralismo al “arte por excelencia de la sociedad socialista”, no deja de contemplar las condiciones reales ante las que se encuentra el proceso revolucionario en países como la Argentina. En estos casos, afirma con vehemencia que son variadas las alternativas artísticas con las que llegar a las masas : el cuadro, el grabado, el afiche, el periódico, el cine, los muros y todos aquellos medios que permitan hacer llegar en sus palabras “nuestros conceptos aplicados a la estética”. Sobre el final, redobra su diferencia con Siqueiros al revisar también la propuesta del mexicano acerca de los colectivos de artistas ya que esta forma de trabajo, si exclusiva, termina reforzando el gesto político y anula finalmente el hecho estético. Sin negar la posibilidad de constituir eventualmente “blocks de pintores murales”, reivindica la individualidad de acuerdo a las condiciones objetivas de cada situación y con ella todas las formas de expresión del arte proletario que sean posibles dentro del capitalismo, en especial “todos aquellos medios que nos puedan ofrecer la clase trabajadora o las contradicciones mismas de la burguesía” (BERNI, 1935).
- 28 En el ámbito de las artes visuales, la producción de imágenes así como la apropiación de referentes del arte del pasado, son espacios de disputa. Del mismo modo, el problema de la representación está en el centro de las reflexiones y con éste el debate arte y política

resituaba cualquier planteo dentro del arte moderno. La conquistada autonomía artística se pone en cuestión y cede su primacía ante la necesidad de trabajar con imágenes que puedan garantizar ciertos significados, que sean capaces de comunicar ideas con la aspiración de controlar, dentro de lo posible, cualquier deslizamiento de sentido. En el marco de estos parámetros se lee en los años treinta el legado del cubismo y la recuperación de la tradición clásica en Picasso, al igual que la forma de representación que elige cada uno de los muralistas mexicanos –Rivera, Orozco o Siqueiros– para cumplir con el mandato de la revolución. Picasso y los muralistas aparecen a los ojos de una parte de la crítica de arte de esos años en Buenos Aires, como dos referentes de la cultura visual contemporánea. Uno y otros formaron parte del vasto mapa del arte moderno de entonces, un mapa ritmado por un conjunto de metrópolis culturales en permanente interacción. El muestreo de la circulación de información, artistas y obras, que aquí se realiza haciendo foco en Buenos Aires, da cuenta de parte de estos intercambios.

- 29 Volviendo a la muestra de Picasso de 1934, de las diferentes notas que publicó la prensa sobre esta exposición surgen rápidamente algunas cuestiones referidas a distintos aspectos de las interacciones entre metrópolis que exhiben una imagen plural del arte moderno tanto respecto de los artistas que lo integran como respecto de los sitios en donde éste se desarrolla. En estos términos se expande el análisis haciendo posible la recuperación de la dinámica del arte dentro de una compleja encrucijada internacional.
- 30 La figura de Picasso aparecía como la de un héroe indiscutible de la pintura moderna. Era un español que desde París había sido capaz de generar en torno de sí una extensa onda expansiva. En este sentido, un crítico afirmaba: “Picasso influyó, dominó; efecto reconocido e incuestionable; ascendiente que todos reconocen, entre ellos, la escritora italiana Margherita Sarfatti, en cuyo libro se reproduce una de las obras actualmente exhibidas en Buenos Aires. Y Cocteau llegó a afirmar –según Gómez de la Serna– que ‘después de Picasso no se puede pintar como antes de Picasso’” (EIRIZ MAGLIONE, 1934). El crítico no sólo reconocía un sitio clave para Picasso, sino que, reforzando su palabra con la de otros autores extranjeros orientados en la misma dirección –Sarfatti, Jean Cocteau, Ramón Gómez de la Serna– por entonces con fuerte ascendiente entre los artistas de la región, subrayaba el poder de la imagen del artista español en términos estéticos, dentro de distintos horizontes del arte moderno: el francés, el español, el italiano. Cabe agregar a la presencia de la imagen de Picasso, la de otros artistas que compartieron diferentes perspectivas realistas, quienes integraron el repertorio de imágenes que ilustraba el libro *Realismo mágico*, de Franz Roh (1925), comentado al comienzo de este artículo.
- 31 Remontando una cierta tradición que enlaza distintas posiciones frente a la figuración del período de entreguerras, así como la situación de Buenos Aires dentro del mapa internacional del arte moderno, si por un lado la figura de Picasso se asociaba en una vía de pensamiento con el arte burgués a la vez que con una línea de trabajo que merecía ser revisitada desde la perspectiva de la construcción de un arte revolucionario como la propuesta mexicana por ejemplo, por otro, la muestra de Picasso podría reconocer un precedente en la exposición que bajo el título *Novecento italiano* se había presentado en septiembre de 1930 en Buenos Aires, ciudad que fuera el último escenario para los pintores agrupados bajo ese título por Sarfatti (WECHSLER, 2003b).
- 32 *Novecento*, explicaba la animadora del movimiento en el texto introductorio del catálogo de la muestra de Amigos del Arte de Buenos Aires, es la palabra que reúne desde 1922 “*un gruppo di pittori, scultori, critici e amatori d’arte*” quienes se estrechan para “*lavorare separati*

e militare uniti". El texto introductorio tenía por objeto presentar en Buenos Aires al *Novecento* como un arte de estado, nacido de la conmoción de la guerra y del "trabajo redentor del fascismo" (SARFATTI, 1930). Una reseña del recorrido del grupo desde su primera exhibición en Italia inaugurada con el apoyo de Benito Mussolini (que veía a estos jóvenes artistas como revolucionarios de la moderna restauración en el arte y la vida social y política), completa el propósito de esta presentación así como exhibe la articulación arte y política implicada en el proyecto *novecentista*. A esta marca de pertenencia política subrayada por la presidenta del *Comitato del Novecento*, siguen la enumeración de las sucesivas muestras del grupo o de algunos de sus miembros en Milán, Roma, Venecia, Berlín, Zurich, Amsterdam, París, Berna, Lausanna y Pittsburg, sedes que precedieron a la de Buenos Aires que es quien recibe, en aquel polémico septiembre de 1930 (recordemos que el 6 de ese mes se había producido el primer golpe militar de carácter filofascista que derrocó al gobierno radical de Hipólito Yrigoyen), la muestra de 208 obras de 45 artistas italianos representativos de lo que Sarfatti llamara la "*moderna italianità*" (entre quienes figuran Carlo Carrá, Felice Casoratti, Giorgio De Chirico, Achille Funi, Giorgio Morandi, Gino Severini, Mario Sironi y Filippo de Pisis)(SARFATTI, 1930).

- 33 La exposición estuvo montada varias semanas. Luego pasó a Montevideo. Durante estos meses la prensa se ocupó de ella de diversas formas. Los grandes diarios tendieron a reproducir obra, traducir el texto del catálogo y la conferencia de Sarfatti: los grandes matutinos cedieron sus páginas a estas voces italianas concediéndoles la razón. Sin embargo, más allá de la presencia imponente de las obras, no fue posible eludir el debate político dada la inserción que tenía el proyecto de *novecento* dentro del primer fascismo. Títulos como "Il Novecento Italiano a Buenos Aires" y "Alle fonti della pittura moderna: La bella conferenza tenuta da Margherita Sarfatti agli Amigos del Arte", de *Il Mattino* una publicación italoargentina, escritos en brillante tono promocional; frente a otros como "La fascista Margherita Sarfatti contro l'Argentina" y "Fascismo, merce di esportazione?" ambos de la publicación italoargentina antifascista *Risorgimento*, (CANNISTRARO Y SULLIVAN, 1993) dan cuenta de que el debate estaba instalado también en estas orillas. El catálogo de Buenos Aires y los otros textos y gestos de Sarfatti tendían a tensar al movimiento hacia un arte de estado, sin embargo la propuesta estética escapó unas veces y superó otras este corsé que insistentemente buscaron imponerle.

El sendero surreal

- 34 Dentro de este repertorio de diferentes versiones de los realismos –desde el *realismo mágico* de Roh, pasando por la *pittura metafísica*, *novecento*, Picasso y los muralistas mexicanos– que circulaban en las metrópolis modernas a través de muestras, catálogos, publicaciones periódicas, libros y conferencias, el surrealismo disputó también un lugar. La revista de interés general *El Hogar*, de Buenos Aires, en su sección "Escuelas y tendencias del arte moderno" incluyó en 1935 una nota bajo el título "El superrealismo" (DE LUSARRETA, 1935). Con ilustraciones de Giorgio de Chirico, Joan Miró, y Lino Enea Spilimbergo proponen un recorrido que enlaza obras de artistas diversos en un movimiento internacional del que participan también los latinoamericanos. Más allá del tono general de esta nota, interesa señalar el recorrido visual que ensaya después de haber señalado el carácter expansivo del movimiento al que interpreta como "una nerviosidad de perturbaciones de posguerra". La lectura está organizada siguiendo las líneas de trabajo de Max Ernst, Paul Klee, Francis Picabia, "mucho de Picasso, consciente o inconscientemente imitado por toda una generación de pintores del mundo", la primacía

de Joan Miró quien opuso a la “objetividad cubista”, “una concepción puramente subjetiva, la del ‘surrealisme’”, luego De Chirico y en el plano local, Spilimbergo. La crítica de *El Hogar*, curiosamente ignora en su recorrido la muestra de pintura surreal realizada por Berni en Amigos del Arte en 1932 y reconoce en cambio en la mirada metafísica de Spilimbergo un referente para armar su serie icónica.

- 35 La nota de *El Hogar* no hace más que poner en evidencia el alto grado de circulación de la información sobre este y otros procesos del arte moderno en diferentes latitudes, refutando una vez más, las afirmaciones clásicas de la historiografía artística latinoamericana acerca de la desinformación y el aislamiento en que vivían los artistas de la región. La deriva en busca de las noticias del surrealismo en América, lleva de este a otros textos, obras, actores exhibiendo la intensidad de las migraciones de ideas entre un espacio y otro y entre los realismos y lo surreal.
- 36 La perspectiva de la historiadora mexicana Ida Rodríguez Prampolini, refuerza este planteo: “la literatura sobre el surrealismo no se limitaba únicamente a los círculos intelectuales sino que varias revistas de divulgación general se habían ocupado del movimiento casi desde su aparición” (RODRIGUEZ PRAMPOLINI, 1983). En este sentido cabe agregar que el periodismo moderno, en su intenso proceso de actualización de recursos técnicos y estrategias de interpelación a públicos diversos fue responsable del “achicamiento” del mundo occidental. A uno y otro lado del océano fluían las noticias de todo orden. Los sucesos del ámbito de la cultura ocuparon también un lugar alimentando, a través de las páginas de diarios y revistas, la imaginación de distintos públicos. Entre ellas se difundieron también las noticias del surrealismo (WECHSLER, 2005b).
- 37 Ya desde 1924, el crítico y escritor español, Guillermo de Torre que desde Madrid participaba en la porteña revista de vanguardia *Proa*, publicó el texto: “Neodadaísmo y Superrealismo”. Imaginó un lector al día con los debates estéticos contemporáneos lo que le permitió poner en cuestión la propuesta bretoniana (DE TORRE, 1925). El texto publicado en *Proa*, está atravesado por numerosas citas de fragmentos del manifiesto surrealista y declaraciones de otros adherentes a su propuesta. Establece ciertas relaciones entre el manifiesto de Breton y los escritos de Freud y avanza sobre lo que es el propósito central que recorre su extenso ensayo crítico: señalar la postura dogmática y, a su juicio, engañosamente innovadora de Breton. De Torre deslegitima la novedad de la idea de éste al trazar la genealogía del término surrealismo así como de varios de sus propósitos. Por otra parte, se sitúa a sí mismo en el centro de un debate del que de algún modo forma parte y que con su trabajo contribuye a internacionalizar. En esta tarea de formar opinión que asume el crítico español, no objeta al surrealismo su búsqueda en el inconsciente o en otras vertientes como el espiritismo, la hipnosis y el automatismo psíquico –ya que reconoce a éstos como recursos capaces de recuperar elementos ocultos para la poesía– sino que, a su juicio, el problema radica en convertir a esa posibilidad en un “único filón”. Lo que le preocupa a de Torre es la destrucción de las bases de la institución arte implícita en los postulados de este y otros movimientos como Dadá.
- 38 El crítico español colocó un debate y no erró al imaginar a sus potenciales lectores. Hay numerosas pruebas de que desde diferentes sitios se participaba, particularmente a través de las revistas, de las polémicas estéticas contemporáneas y no siempre, como en este caso, desde el lugar del espectador. Poco tiempo después de la nota en *Proa*, el periódico de arte y crítica libre *Martín Fierro*, en agosto de 1926, desarrollaba una operación distinta y más intensa –ya que es posible leerla como una especie de invitación al surrealismo– en la nota referida a “Max Ernst y la pintura mitológica”. Firmada por Marcelle Auclair,

desde París, coloca a Ernst entre los “superrrealistas” que “tratan de encontrar en la fotografía y la reproducción mecánica que para sus predecesores parecían haber limitado el campo de la pintura, recursos nuevos. “La originalidad de pintores como Max Ernst, subraya, radica en su capacidad para combinar elementos extraños, mezclar formas de distintos mundos y crear con estos elementos “una nueva mitología”. “Busca la sorpresa confusa”. “Quiere emparentar sus visiones hechas de trozos disparatados, a las visiones de las pesadillas en las cuales la sangre dibuja armazones rojizas en nuestros ojos y en nuestros párpados”. Concluye la nota, invitando a los pintores a adherir a esta propuesta ya que: “ese procedimiento es más rico que el cubismo y puede abrir el camino a fantasías más originales”.

- 39 Los textos mencionados, aparecen como huellas del activo proceso de transferencias entre metrópolis. Hay muchas más. El escritor peruano César Vallejo, por ejemplo, publica en 1930 su ensayo crítico “Autopsia del surrealismo”. Difundido entre marzo y julio en las revistas *Nosotros* de Buenos Aires, *Variedades* y *Amauta* de Lima, *Gong* de Valparaíso y *Letras* de Santiago de Chile, Vallejo quien –como tantos otros latinoamericanos– vivía en París desde 1923, no abandonó su presencia en el circuito de las metrópolis latinoamericanas y para esto, una vez más, las revistas fueron el recurso. Como escritor hizo un tránsito del dadaísmo al realismo social entre los años veinte y treinta. La “Autopsia...” testimonia justamente un momento de inflexión dentro de este proceso e introduce con nitidez, entre las noticias del surrealismo en América, y con la voz de un latinoamericano, la problemática política.
- 40 Vallejo sentencia la muerte del surrealismo dada su impotencia a la hora de llevar a cabo el propósito de poner en crisis las estructuras burguesas tanto a nivel moral como intelectual. A su juicio, los surrealistas carecieron, de la capacidad de crear “formas realmente revolucionarias” alejándose –y aquí reside para él el gran problema– de “las grandes directivas marxistas”. La adhesión del surrealismo y los surrealistas al comunismo careció de “reflejo alguno sobre el sentido y las formas esenciales de sus obras.” A partir de comentar el Segundo Manifiesto Surrealista, descalifica a Breton definiéndolo como un “ideólogo escolástico”, “un rebelde de bufete”, “un anarquista de barrio”, negándole haber alcanzado el triunfo que proclamaba en el manifiesto, este era el de “suscitar desde el punto de vista moral e intelectual, una crisis de conciencia”.
- 41 A los ojos de Vallejo, el error de Breton fue creer que era posible hacer una revolución “desde arriba”, olvidando que “no hay más que una revolución: la proletaria y esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus ‘crisis de conciencia’”. Hasta aquí las principales críticas que Vallejo difundió. Una vez más se coloca al surrealismo bajo sospecha, a la vez que se ventilan aspectos de un debate que contemporáneamente se estaba llevando a cabo en el centro mismo del núcleo surrealista a partir de su relación con el comunismo.
- 42 Otro eslabón significativo, en esta cadena de noticias del surrealismo entre Europa y América Latina son las traducciones de textos del surrealismo que Cesar Moro –también poeta peruano– realizara para la prensa mexicana y limeña entre 1938 y 1949. Moro, que había militado desde su llegada a París en 1925 en las filas del surrealismo, contribuyó a su difusión en el Perú primero y en México luego. Regresó a Lima en 1935 donde organizó la exposición de pintores surrealistas de la que él mismo formó parte y hacia el 38 viajó a México para participar junto a Breton y Wolfgang Paalen de la organización de la *Exposición Internacional del Surrealismo* de 1940.

- 43 “El surrealismo –decía Moro– es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña [...] los nombres de Sade, Lautreamont, Rimbaud, Jarry, en formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto ardiente del insomnio” MORO, 1971). Cantidad de imágenes combinadas y asociaciones complejas de elementos configuran esta nota en la cual Moro presenta el movimiento. A continuación, se suceden las traducciones de escritos de Hans Arp y de Chirico, de Breton, Dalí, Eluard, y Duchamp, de Benjamín Peret y, además, la edición de varios textos en español de Leonora Carrington y de Picasso. Nuevamente Picasso, ahora en la vereda surreal. Este juego de selección de artistas y textos, de traducciones, asociaciones y ajustes de sentidos que encara Moro para acercar al público su versión del surrealismo, aporta una perspectiva intensa, rica y personal, a la vez que repone en el escenario mexicano, textos y problemas del primer surrealismo como por ejemplo, su recuperación extensa de Chirico, aspecto de especial interés aquí dada la fuerte presencia de la *pintura metafísica* entre los artistas latinoamericanos.
- 44 Noticias y presencias de los realismos y del surrealismo, hacen visible la manera en que van trabándose en este juego de textos, obras y artistas, las redes que articulan París, Buenos Aires, México, Milán, Madrid. La circulación de las imágenes en la gráfica permite avanzar sobre el trazado de otros recorridos (WECHSLER, 2005c). Encontrar las ilustraciones del grabador español Helios Gómez, en tapas de libros y de revistas antifascistas de Buenos Aires ⁶ habla del acceso y la disponibilidad de un conjunto de imágenes que recorrían escritorios de redacciones y eran reproducidas según las necesidades, también alude a contactos que sabemos se establecieron ya no tanto en el viaje estético de las primeras décadas del siglo XX como en el de los años treinta, el viaje político que orientaba hacia la URSS o bien hacia la República Española. Uno y otro destino fue transitado por artistas e intelectuales latinoamericanos. Esto explica por ejemplo, la novela del escritor argentino Elías Castelnuovo, *Carne de hospital* con tapa de Gómez y edición española.⁷ En términos de viajes haciendo foco a uno y otro lado del océano, de unas y otras metrópolis culturales la lista crece: Manuel Ángeles Ortiz, con Picasso y Pettoruti, Berni con Aragón y Dalí, todos en París; De Torres, con los hermanos Borges y otros, en Madrid; Siqueiros, con Spilimbergo y Berni en Buenos Aires; Breton con Trotsky y Rivera, en México... Todos estos elementos funcionan como indicios de otros muchos enlaces que merecen un análisis pormenorizado y que por, razones de espacio, quedan fuera de este texto.
- 45 Finalmente, mencionemos algunas otras vías de intercambio que señalan la inversión del recorrido. El circuito de intercambios no tuvo un único sentido. La trastienda de la Galería Zak de París sobre finales de los años veinte ya mostraba la convivencia de pinturas de artistas argentinos, españoles y mexicanos. Del mismo modo, la revista promotora del arte nuevo *Cahier's d'art* situó en su páginas imágenes del escultor argentino Pablo Curatella Manes, junto a las de Picasso, Boreas –uno de los artistas españoles mimados por esta revista y por la surrealista *Minotaure*–, y otros representantes contemporáneos del arte moderno. También el arte mexicano ocupó la escena. El ejemplo del dossier *Souvenir du Mexique*, de Breton, en la revista *Minotaure* (mayo 1939) y la presencia de Frida Kahlo y otros artistas mexicanos en la exposición surrealista de París de 1938 confirman este doble sentido que permite seguir sosteniendo la hipótesis planteada acerca de las activas transferencias entre metrópolis culturales. Este ensayo de Breton reponía ante los ojos europeos un paisaje mágico-surreal, ajeno y esperanzador a la vez. En él se exhibían

permanentemente los tiempos pasados conviviendo con el presente, se manifestaban proteicamente los opuestos, se consagraba la vida con intensidades renovadas.

- 46 Una lectura heroica de la historia y el espacio mexicano lo llevan a afirmar exaltado: “Por lo menos queda en el mundo un país donde el viento de la liberación no ha caído”. Encuentra a cada paso datos de la revolución, de la inversión social que se llevaba adelante en México, a la vez que indagaba estas mismas cuestiones en “los documentos fotográficos que nos restituyen la luz de aquella época [...], que a pesar de la disparidad de los atuendos y de las actitudes se unen en una misma resolución feroz de la mirada”. Reconoce en México aspectos que desde un comienzo fueron metas para el surrealismo como el “poder de conciliación de la vida y de la muerte”. Este será ante sus ojos el principal atractivo de que dispone México lo que le permite mantener “abierto un registro inagotable de sensaciones, desde las más benignas hasta las más insidiosas.” (BRETON, 1939)
- 47 Otra vez la encrucijada arte y política revisitada, ahora desde la mirada europea sobre América. Si a los ojos de Sarfatti, Sudamérica era un terreno propicio para la implantación de la “fuerza regeneradora del fascismo”, para Breton, desde otra vereda política, México era el modelo de una revolución que a Europa se le estaba escurriendo entre los dedos.
- 48 Retomando algunas líneas de lo que aquí se ha planteado, por un lado aparece Buenos Aires hacia 1930 como escenario de exposiciones internacionales y presencias significativas en las que los realismos se exhiben con amplitud –la de *Novecento Italiano*, la de Picasso, la de Siqueiros– por otro, México alberga la *Exposición Internacional del Surrealismo*, en enero de 1940, de la que participan artistas europeos integrados en el movimiento –Ernst, Tanguy, Masson, Duchamp, etc.– a los que se suman los mexicanos Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, Frida Kahlo, Diego Rivera, Siqueiros, Agustín Lazo, etc. Agreguemos que entre los españoles figuraban, además de Picasso, Salvador Dalí, José Moreno Villa y Xavier Villaurutia.
- 49 Inés Amor –directora de la galería de arte que acogió la muestra– recordaba éste como un hecho sensacional que colocó a México en el centro de atención del mundo entero. Más allá de la sobredimensión de la memoria de Amor (resulta difícil imaginar el contraste entre la resonancia posible de esta muestra a nivel internacional frente al contundente avance nazi de ese mismo año) es posible concederle el beneficio de la duda ya que esta muestra, después de la de París de 1938, fue la más inclusiva del movimiento hasta entonces (MANRIQUE Y DEL CONDE, 1987).
- 50 Haciendo un balance, señala Prampolini: “si el resultado de la exposición internacional del surrealismo en la ciudad de México hubiera sido solamente que los artistas mexicanos se familiarizaran con las ideas del *surrealismo* programático y reconocieran sus propios valores [...] el esfuerzo de los europeos ya se podía considerar logrado”. Pero Bretón, Paalen y Moro, sus organizadores, lograron abrir una brecha más intensa que esa: dieron la ocasión para instalar dentro del mapa del arte moderno mexicano otras alternativas que si bien estaban presentes vivían bajo la sombra del muralismo. (RODRIGUEZ PRAMPOLINI, 1983) (BRIONY FER ET AL, 1999) (PIERRE, 1989)
- 51 Desde esta perspectiva, México entraba en el mapa internacional del arte. También lo había hecho en esa década Buenos Aires. Pedro Juan Vignale, desde el periódico *Gaceta de Buenos Aires* en noviembre de 1934, señalaba valorando el conjunto de obras de Picasso que se presentaba en la ciudad que era “menos importante que las muestras de Zurich y

de París, pero tan importante como su exposición de hace unos años en Estados Unidos". El recorrido de estas exposiciones internacionales señala algunos puertos del itinerario moderno. Surge entonces la pregunta acerca de ¿por qué estas ciudades? ¿Cómo entran en el recorrido del programa del arte moderno? O tal vez deberíamos preguntar: ¿en cuál de los caminos del arte moderno aparecen estas ciudades como destinos deseables?

- 52 Las respuestas exceden en mucho este ensayo, sin embargo, los elementos hasta aquí enunciados permiten situar el análisis dentro de una serie de coordenadas. Por un lado aquellas que sitúan dos de las perspectivas plásticas en pugna en esos años: los realismos y lo surreal, dentro de un escenario extenso, el de las metrópolis modernas, signado por un fluido movimiento de intercambios, desplazamientos, migraciones estéticas y de las otras. Viajes que desbordan el marco temporal de los años treinta y remiten a la década anterior en la que muchos artistas tanto de México, como de Argentina, España, Italia, Francia o Alemania (por mencionar sólo algunos sitios de origen convergentes en las metrópolis señaladas) se encontraron en las zonas francas del arte moderno: París, Milán, Berlín, etc. Por otro lado, aquellas líneas que permiten afirmar que hacia los años treinta existía una conciencia internacional fuerte tanto del movimiento moderno como de los procesos políticos que se estaban llevando a cabo en distintas latitudes y que imponían día a día sus urgencias a artistas e intelectuales obligándolos a una toma de posición a una u otra vereda de los problemas.
- 53 Aquellos encuentros y relaciones establecidos por artistas hispanoamericanos en las metrópolis europeas durante el proceso de construcción de un repertorio figurativo propio, se activaron en los años treinta al calor de los procesos políticos. La internacional antifascista reestablece las redes previamente trazadas, también éstas guían los caminos del exilio de muchos españoles, y europeos en general, que tienen que salir de sus países forzosamente. Estos tránsitos contribuyen a trazar otras cartografías de lo moderno en donde las interacciones y los tránsitos se dan de manera fluida, diversa y en sentidos mucho más dinámicos de lo que habitualmente se pone de relieve.
- 54 *Realismos y surrealismos en la mira* : procesos que desde distintas perspectivas ponen en cuestión –hacia los años treinta– la autonomía artística, en la doble dimensión en la que se plantea el debate arte y política al reconocer a la cultura como un terreno disputado, tanto desde los fascismos como desde las izquierdas. Así lo demuestran las referencias que se hicieran más arriba : de un lado el intento de Sarfatti por imponer con *novecento* un modo de representación ligado al fascismo, de otro las propuestas que desde las voces de las izquierdas buscaron situar de maneras diversas un arte para las masas. Es el propósito de este ensayo instalar las marcas de una sinuosa senda trazada entre estética y política, en donde se observan las distintas recepciones, apropiaciones y resignificaciones de estos modos de representación en el tránsito por las distintas metrópolis modernas.

BIBLIOGRAFÍA

APOLLINAIRE G., 'L'esprit nouveau et les poètes', conferencia dada en 1917 y publicada postumamente al año siguiente, in *Le Mercure de France*, 1918.

- BERNI A ; “Qué le debemos al cubismo ?”, in *Nueva Revista*, Buenos Aires, año 1, nº3. 1935.
- BONET J.M., *Helios Gómez*, catalogo, Valencia, IVAM, 1998.
- BRETON A., “Souvenir du Mexique”, in *Minotaure*, París, nº 12-13, mayo de 1939.
- BRIONY FER *et al.*, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.
- CANNISTRARO P.; SULLIVAN, B., *Il Duce's other woman. The untold sotry of Margherita Sarfatti, Benito Mussolini's jewish mistress, and how she helped him come to power*, New York, William Morrow & Company, (s.d.)
- DE LUSARRETA P., “El superrealismo”, in *El Hogar*, Buenos Aires, 29 de marzo de 1935.
- DE TORRE G., “Neodadaismo y Superrealismo”, in *Proa*, Buenos Aires año 2, nº 6, 1925.
- DOLINKO S., “Contra, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, in *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, M.I. SAAVEDRA y P. ARTUNDO (dirs.) Buenos Aires, FFyL-UBA, 2002.
- EIRIZ MAGLIONE E, “El pintor más revolucionario del siglo XX, inventor del Cubismo expone en Buenos Aires”, in *La Razón*, Buenos Aires, viernes 2 de noviembre de 1934.
- HULTEN, P ; Martin, J.H. (1978), *París-Berlín*, Centre Georges Pompidou, París, 1978 ; *París-Moscú*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- MANRIQUE J.A.: DEL CONDE T., *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México; UNAM, 1987.
- MORO C., *Versiones del surrealismo*, Barcelona, edición a cargo de Julio Ortega, Tusquets, 1971.
- PACHECO M., “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, in *Otras rutas sobre Siqueiros*, México, 1996.
- PIERRE J., *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989.
- RODRÍGUEZ Prampolini I., *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Mexico, UNAM, 1983.
- ROH, Franz, *Realismo mágico*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- SAITTA S., “Política, masividad y vanguardia en *Contra. La revista de los franco-tiradores*, de Raúl González Tuñón”, in Saul Sosnowsky (ed.). *Las revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999.
- SARFATTI M., “Prefazione” , in *Novecento Italiano*, catálogo, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1930.
- WECHSLER D., *Spilimbergo y el arte moderno*, Buenos Aires, FNA, 1999.
- WECHSLER D., “Imágenes para la resistencia”, in *La imagen política*, Mexico, Coloquio del IIE- UNAM, 2001.
- Wechsler D., *Papeles en conflicto*, Buenos Aires, 2003^a.
- WECHSLER D., “Da una estetica del silencio a una sillenziosa declamazione. Incontri e apropiación di una tradizione nelle metrópoli del Rio de la Plata”, in *Novecento sudamericano*, Milano, Skira, 2003b.
- WECHSLER D., “Hacia la delimitación de una crítica sociológica en la Argentina”, in *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, GIUNTA A. y MALOSETTI L. Buenos Aires, Costa Paidós, 2005a.

WECHSLER D., "Noticias del Surrealismo" in *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, CONSTANTIN D., WECHSLER M.T., Buenos Aires, Longseller, 2005b.

WECHSLER D., "Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1939)", in *Fuegos Cruzados Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1939)*, D. WECHSLER; A.CATTARUZZA; M. GENE, catalogo, Córdoba. España, 2005c.

WECHSLER D., et al, *Territórios de diálogo, Madrid, México, Buenos Aires, México*, Munal, 2006.

NOTAS

1. París había sido sede de la última gran Exposición Universal realizada en suelo europeo. Fue la Exposición de 1900, pensada como una síntesis de las conquistas del siglo XIX. Luego se sucedieron las de Saint Louis (1904), Lieja (1905), Milán (1906), Bruselas (1910) y San Francisco (1915), para reanudar el ciclo nuevamente en París en el '25.

2. "Mais leurs recherches seront utiles ; elles constitueront les bases d'un nouveau réalisme qui ne sera peut-être pas inférieur à celui si poétique et si savant de la Grèce antique » (APOLLINAIRE, 1918)

3. "L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt en contient les manifestations. Il prétend encore hériter des romantiques une curiosité qui le pousse à explorer tous les domaines propres à fournir une matière littéraire qui permette d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente » (APOLLINAIRE, 1918).

4. Les Français portent la poésie à tous les peuples.

En Italie, où l'exemple de la poésie française a donné l'essor à une jeune école nationale superbe d'audace et de patriotisme.

En Angleterre, dont le lyrisme s'était affadi et pour ainsi dire épuisé.

En Espagne et surtout dans la Catalogne, où toute une jeunesse ardente, qui a déjà produit des peintres qui honorent les deux nations, suit avec attention les productions de nos poètes.

En Russie, où l'imitation du lyrisme français à parfois donné lieu à la surenchère, ce qui n'étonnera personne.

A l'Amérique latine, où les jeunes poètes commentent avec passion leurs devanciers français.

A l'Amérique du Nord, à laquelle, en reconnaissance d'Edgard Poe et de Walt Whitman, des missionnaires français apportent pendant la guerre l'élément fécondateur destiné à amener une production nouvelle dont nous n'avons pas encore idée, mais qui sans doute ne sera pas inférieure à ces grands pionniers de la poésie.

La France est pleine d'écoles où se garde et se transmet le lyrisme, de groupements où s'apprend l'audace ; cependant une

5. Entre los colaboradores de *Nueva Revista* estuvieron: A.Ponce; C. Córdova Iturburu; Á. Yunque; H. Barbusse; M. Gorki; J.Dos Passos; L. Aragon; A. Malraux; I. Ehrenbourg; R. Alberti; M.T. León; A. Machado; R. González Tuñón; la publicación reprodujo imágenes de M. Carmen; G. Grosz; J.C. Castagnino; D.A. Siqueiros; P. Picasso y L.E. Spilimbergo.

6. *La Protesta*, de junio de 1930 ilustró su tapa con la imagen de H.Gómez *El Fascismo*, la de abril de ese año, las de marzo y mayo también llevaron tapa de Gómez, Cfr. (BONET, 1998) Las revistas *Claridad* de Buenos Aires (julio 1937) y *La Izquierda Revolucionaria* (periódico de 1937) se apropian de diferentes formas de la imagen de Gómez que integrara su libro *Viva octubre. Dessins sur la Revolution Espagnole*, publicado en Bruselas, 1935.

7. Castelnuovo habría estado en contacto con Gómez en los meses que permaneció varado en Berlín de camino a Moscú en su viaje de 1933-1934 (agradezco la referencia del recorrido de Castelnuovo a Sylvia Saítta).

RESÚMENES

El “gran relato” del arte moderno coloca a París como centro indiscutido. Sobre esta narrativa podemos imaginar gráficamente una cantidad de flechas en dirección a ese centro que proceden de distintos sitios de Europa, América, Oriente. También, esas mismas flechas, aparecerán en la dirección contraria. Así, París se presenta como centro de atracción e irradiación a la vez. Sin embargo, si bien esto forma parte sin dudas de aquel proceso moderno, no son menos esas otras flechas que amplían la interacción entre París y el resto de las metrópolis modernas de Europa y América (en busca de acotar el campo de este ensayo). Ensayos curatoriales como París-Berlín o París-Moscú buscaron trazar algunas de estas direcciones ; Territorios de diálogo también ensayó otra cartografía, pero dado el recorte elegido París quedaba lejana. Es por eso que en este artículo elijo retomar el trazado de estas cartografías recentrando a París para reponer con ella, y en la interacción así como con las señales convergentes de otras metrópolis, otros aspectos de la dinámica moderna en las décadas del veinte y treinta del siglo pasado en donde se recupera además la noción de internacionalización acuñada justamente en estos tiempos.

Le « grand récit » de l'art moderne situe Paris dans une indiscutable position centrale. Sur cette base, il serait facile de dessiner une carte avec quantité de flèches, orientées vers ce centre, qui partiraient de différentes régions d'Europe, d'Amérique ou d'Asie. Mais ces flèches seraient bidirectionnelles. Ainsi Paris se présenterait-il tout à la fois comme un pôle d'attraction et de diffusion. Cependant, d'autres flèches devraient être indiquées, afin de montrer l'interaction entre Paris et les autres métropoles européennes et américaines, interaction qui relève de ce processus moderne. Cet essai se situe dans cette perspective. De grandes expositions, telles Paris-Berlin ou Paris-Moscou, ont signalé quelques-unes de ces directions. Territorios de diálogo a ensayé, pour sa part, de dresser une autre cartographie, dans laquelle Paris n'occupait pas une position centrale. Dans cet article, nous reprenons ces cartographies, en remplaçant la capitale française au centre, mais en prenant également en compte l'attraction de ces autres métropoles et leurs interactions, afin d'analyser d'autres aspects de la dynamique de la modernité au cours des années 1920 et 1930. On reviendra aussi sur la notion d'« internationalisation », inventée justement à cette époque.

ÍNDICE

Mots-clés: art moderne, XXe siècle, modernité, métropoles, circulation, internationalisation

Palabras claves: arte moderno, siglo XX, modernidad, metrópolis, circulación, internacionalización

AUTOR

DIANA B. WECHSLER

UNTREF-CONICET. [dwechsler\[at\]untref.edu.ar](mailto:dwechsler[at]untref.edu.ar)